

UMA LIRA NA MÃO, UMA FACA NA OUTRA.

O Design da Imagem como motivo para uma Composição Visual Cénica.

SILVANA IVALDI

Orientador PEDRO TUDELA

MESTRADO EM DESIGN DA IMAGEM_FBAUP_2018

AGRADECIMENTOS

À minha Mãe e às minhas Irmãs sempre.

Ao Pedro Tudela pela aventura e pela confiança,

à Marta Cordeiro pela atenção,

aos: Adriano Rangel, Daniel Radou, Filipa Matta, Gonçalo Alegria, Jorge Louraço Figueira, Letícia Simões, Luís Silva, Maurício Paroni de Castro, Nuno Leão, Robalo, Sara Pita e Sónia Baptista
pela generosidade da partilha da experiência,

à Tia e à Avó pelo carro,

à Paula e ao Rui pela gruta, pela mesa de café e pelo *abstract*,

al Nonno e allo Zio pela Filosofia das Imagens,

à equipa do Teatro Sá da Bandeira (Santarém) pelo carinho,

à Berta pela contracena,

ao Tiago pela luz,

ao Félix pelo registo,

à Carolina pelo *glitter*,

à Joana e ao Rui pela constante e preciosa presença,

ao Sr. João pela escola e pela vida,

ao trio por me acompanhar.

Ao Pedro por acreditar tanto, resistir tanto e amar tanto.

RESUMO

Na tentativa de aproximar o design da imagem e o teatro pós-dramático, esta pesquisa assume a possibilidade de, através do Metáporo, encontrar uma via para pensar de que maneira se pode aplicar a faculdade de produzir imagens na área da criação cénica e como é que as mesmas podem ser veiculadas e configuradas de modo a compor uma unidade plural. Para tal, propomos a hipótese de uma forma, configurada como suporte de uma tessitura imagética, e garante da existência visual do objecto cénico, à qual damos o nome de *Composição Visual Cénica*.

A *Composição Visual Cénica* é entendida como forma (discursiva e poética) de um processo de pensamento ao qual é atribuída uma realidade visível, apreensível e comunicável. Esta reflexão teórica culmina na aplicação desta forma concretizada num exemplo prático criado no contexto desta investigação.

Palavras chave: Design da Imagem – Teatro Pós-Dramático – Metáporo – Forma – Suporte – *Composição Visual Cénica*

ABSTRACT

In an attempt to bring Image Design and Postdramatic Theatre closer together, this research embraces the possibility – through the Metaporo – of finding a way to think about how we can apply the ability of producing images in theatre and how they can be conveyed and configured as a plural unit. To that end, we propose the hypothesis of a form configured as a medium of an imagery, and as a means of guaranteeing the visual existence of the scenic object, which we call *Scenic Visual Composition*.

Scenic Visual Composition is understood as a discursive and poetic form in the process of thought to which a visible, apprehensible and communicable reality is attributed. This theoretical reflection peaks in the application of this form materialized in a practical example created in the context of this research.

Key Words: Image Design – Post-Dramatic Theatre – Metaporo – Form – Support – Scenic Visual Composition

ÍNDICE

INTRODUÇÃO _____	6
CAPÍTULO I	
O DESIGN COMO METÁFORA _____	9
CAPÍTULO II	
DO DESIGN DA IMAGEM À COMPOSIÇÃO VISUAL CÊNICA _____	15
CAPÍTULO III	
HIPÓTESE DE COMPOSIÇÃO VISUAL CÊNICA: <i>UMA FACA NA MÃO, UMA LIRA NA OUTRA</i> _____	29
CONCLUSÃO _____	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	60

INTRODUÇÃO

Como pode o *Design da Imagem* contribuir para uma *Composição Visual Cénica*?

Este projecto é uma proposta de trabalho criativo e de investigação que assenta na possibilidade de aproximar o Teatro Pós-Dramático¹ ao campo do Design da Imagem. O desafio deste cruzamento reside sobretudo em conseguir identificar pontos de intersecção. Os terrenos em causa são amplos e com possibilidades de justaposições variadas e, neste sentido, apresenta-se a necessidade de circunscrever a pesquisa para poder levar avante o presente estudo.

O design é uma metodologia projectual, uma forma de organizar o pensamento com o fito da exequibilidade da tradução da ideia, relacionando forma e função em resposta a uma determinada necessidade. A função pode ser de ordem técnica, estética e/ou simbólica, componentes que são tidas em conta num processo de design.

Se é no território do Design da Imagem que nos movemos e se o design intervém a título de procedimento sistemático, então assumimos que o design será o método e a ideia será traduzida em *imagem*. Se a proposta é a de cruzar conhecimento adquirido no

¹ *Teatro pós-dramático* é um termo cunhado por Hans-Thies Lehmann que se propôs a reflectir as linguagens teatrais da segunda metade do século XX e princípio do século XXI. Com foco no processo, nos meios do *teatro* e nos aspectos da *encenação*, o autor abordou este tema na perspectiva de uma teoria da experiência. No teatro pós-dramático os recursos teatrais emancipam-se, afastam-se da tradicional percepção do teatro enquanto representação de uma obra literária, em prol da apresentação de novas formas, novas paisagens teatrais. A desierarquização dos elementos constituintes da *praxis teatral* (visuais, musicais, textuais, gestuais, coreográficos...) possibilita a criação de novas composições e formas discursivas promovendo um discurso teatral multiforme e consigo a dimensão de uma nova realidade teatral e performativa.

âmbito do design, da imagem e do teatro, então a ideia será traduzida numa imagem cénica.

Comprometido em visar a eficácia da relação entre utilizador e produto, o design ocupa-se, também, do processo comunicacional necessário a esta operação relacional. Do mesmo modo o autor de um objecto cénico visa a relação e a comunicação entre a obra e o espectador. As diferenças que conseguimos, de imediato, identificar são subtis e dizem respeito a razões de eficácia comunicacional e ao suporte comunicativo.

O carácter temporal do que nos propomos abordar [uma performance] no contexto em que nos inserimos [design da imagem], leva-nos ao busílis – a predominância factual e não objectual. Isto instiga-nos a reflectir não só a criação do ‘produto’ [objecto cénico] e a apreensão do mesmo sob o ponto de vista do utilizador [espectador] como a manipulação da imagem *in situ* e não em pós-produção.

Aproximar-nos-emos, no primeiro capítulo, da prática abrangente do design para encontrar uma metodologia e começar a traçar semelhanças e dissemelhanças – comparações que pretendemos manter constantes ao longo da investigação – entre o design da imagem e o teatro. Este capítulo será sustentado por autores e investigadores do domínio do design e pela proposta de metáporo (*quase-método*) de Ciro Marcondes Filho² que nos servirá como abordagem metodológica do presente estudo.

Partindo da ideia de que o teatro não propõe um produto palpável, mas que ainda assim pressupõe um produto, manifesta-se a necessidade de lhe identificar possibilidades que respondam à ideia de *forma*.

Para isso, no segundo capítulo, estabeleceremos analogias com as propostas de montagem do historiador de arte Aby Warburg e do cineasta Serguei Eisenstein,

² Professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é responsável pela coleção *Filosofia da Comunicação*, da Editora Paulus. Foi editor do Jornal da USP, colaborador do jornal LEIA e colunista da revista Caros Amigos.

identificando as hipóteses resultantes deste encontro com as características do teatro pós-dramático proposto por Hans-Thies Lehmann.

Por fim, no terceiro capítulo, faremos uma análise da construção da performance ‘Uma faca na mão, uma lira na outra’ – projeto criado com o propósito de servir de caso de estudo no contexto desta investigação.

Importa ainda referir que, ao longo desta investigação, surgirá uma miríade de autores aos quais recorreremos para garantir viabilidade argumentativa.

CAPÍTULO I

O DESIGN COMO METÁPORO

Toute méthode est une fiction, et bonne pour démonstration

Mallarmé

O presente capítulo tem o propósito de estabelecer um encontro entre a prática do design e o teatro pós-dramático. Para que isso aconteça, aproximar-nos-emos de abordagens de pensadores e investigadores do âmbito do design para que possamos começar a estabelecer conexões que possibilitem uma eventual resposta à pergunta de investigação: Como pode o *Design da Imagem* contribuir para uma *Composição Visual Cénica*?

Para além de reconhecermos semelhanças, e partindo da natureza projectual do design, traçaremos a possibilidade de nos servirmos da proposta de um quase-método ou o *metáporo*, de Ciro Marcondes Filho, como metodologia desta investigação.

Na sua tese de doutoramento, Catarina Moura, confere ao design uma aura de desígnio, não só porque caminhamos para uma “era do design total – um mundo integralmente concebido, desenhado, determinado pelo Homem, do mais ínfimo detalhe ao mais amplo ambiente”³ como porque “o *design* determina-se nesta intenção de combinar pragmática e poética, de unir a capacidade de fazer com o desejo de comunicar, cristalizando em formas a metamorfose do pensamento”⁴.

³ MOURA, Catarina – Signo, desenho e desígnio. Para uma semiótica do design. Covilhã: Faculdade da Beira Interior, 2012. p. 74

⁴ idem, ibidem, p. 74

O alargamento do âmbito do design⁵ fez com que este deixasse de se focar apenas na optimização da relação entre forma e utilizador para se manifestar, também, na sua qualidade teórica e filosófica. Encontrar um corpo de conhecimento unificado⁶ em prol da pesquisa do design e da sua fundamentação teórica tem sido o objectivo de muitos investigadores da área. Longe de uma resposta categórica, esta preocupação tem proporcionado exaustivas reflexões sobre a natureza, o fito e, sobretudo, sobre a metodologia do design.

De acordo com Nigel Cross a metodologia é vital para a ciência mas não para o design, porque na sua componente prática os resultados não devem nem têm de ser repetíveis e/ou copiáveis.⁷ Cross reivindica que o design é uma forma genuína de produção de conhecimento, à qual atribui a denominação de *designerly ways of knowing*⁸. Ao analisar e reflectir sobre a asserção e a abordagem de Cross, Wolfgang Jonas propõe uma categorização semântica para a produção de conhecimento no âmbito do design, a saber: sobre (o design); para (o design); através (do design).⁹ Neste seguimento podemos afirmar que esta investigação se foca mais no pensamento *sobre* o design para *através* dele se compor uma forma passível de observação e análise, neste caso um espectáculo de teatro.

⁵ “em curso desde a Bauhaus, rapidamente se assume como imagem especular do contemporâneo, não só porque abrange simultaneamente o objecto e o mundo (que toma também como seu objecto), mas acima de tudo porque, no seio de uma lógica sócio-económica, viria a fundir-se com a técnica, inscrevendo-se inalienavelmente na existência humana.” (MOURA, 2005, p. 79)

⁶ Cf. LOVE, Terence (2002) Constructing a coherent cross-disciplinary body of theory about designing and designs: some philosophical issues.

⁷ Cf. NIGEL CROSS, From a Design Science to a Design Discipline: Understanding Designerly Ways of Knowing and Thinking, 2007

⁸ Cf. JONAS, Wolfgang (2007) From Research and its Meaning to the Methodological Development of the Discipline.

⁹ Wolfgang Jonas, baseando a sua teoria na de Alain Findeli, afirma que a pesquisa *sobre o design* (*into/about design*) opera do exterior, ou seja, mantendo o objecto de análise à distância. Assim, os investigadores são observadores que trabalham cientificamente e tentam, sempre que possível, não mudar o objecto – exemplos: filosofia do design, história do design, crítica do design, etc. Relativamente à pesquisa *para o design* (*for design*) Jonas afirma que, também esta, opera do exterior, os investigadores servem os designers como ‘fornecedores de conhecimento’, o conhecimento fornecido é válido temporariamente porque está relacionado a uma realidade que o design visa mudar – exemplos: pesquisa de mercado, pesquisa de utilizadores, semântica de produtos, etc. Já sobre a pesquisa *através do design* (*through design*) Jonas refere-se a um processo de pesquisa e design intrínseco ao design. Os designers e investigadores estão directamente envolvidos no estabelecimento de conexões e na modelagem dos seus objectos de pesquisa.

Para Vilém Flusser, o design e a comunicação são “desdobramentos interdependentes de um mesmo fenómeno, a saber: o processo de codificação da experiência. Significa que projetar é *in-formar*, isto é, dar forma à matéria seguindo uma determinada intenção”¹⁰. Considerando o carácter fenomenológico do design aproximamo-nos da área desta investigação, o teatro, que trata justamente da *in-formação* na qualidade de comunicação e de fenómeno. Como corrobora Lehmann “o teatro não propõe um produto palpável (...), o teatro distingue-se, em larga medida, pela «materialidade da comunicação»”¹¹.

No teatro não é possível encarar a comunicação como uma coisa ou uma substância, como o é no design. No teatro a comunicação acontece num sentido menos rígido. Segundo Ciro Marcondes Filho comunicar é o mesmo que violentar o pensamento, é forçando o acto de pensar que ocorre o que o autor define de Acontecimento comunicacional. Para o autor, comunicação é o resultado imprevisível de uma constelação de factores, entre os quais o principal é a cena, daí a utilização da palavra *acontecimento* na expressão *acontecimento comunicacional*. Nesta abordagem, Ciro parece estar a falar de teatro:

Eu não passo nada a ninguém, não transmito coisa alguma, não troco. Eu existo, emito sinais, falo, canto, escrevo. Para o outro sou uma alteridade insondável, mas que pode ser observada, ouvida, lida. Esse outro reage a mim enquanto alteridade e realiza para si, havendo interesse e intencionalidade, algo de novo, um aumento de sua complexidade. A comunicação realizou-se. (2010, p. 34)

Acontecimento comunicacional por excelência, o teatro pós-dramático, não se trata de um diálogo nem de uma tentativa de comunicação unívoca, mas de produção de

¹⁰ BECCARI, 2010, p. 125

¹¹ LEHMANN, 2018, p. 17

sinais, de um processo de codificação da experiência, como lemos anteriormente nas palavras de Flusser.

O teatro tem de deixar de ser a obra de representação que se considerava como produto coisificado (ainda que tal obra reificada fosse composta também como um processo) para se converter em acto e momento de uma comunicação; tem de passar a ser um intercâmbio que não só reconhece a momentaneidade da «situação» teatro, isto é, a sua transitoriedade tradicionalmente encarada como deficiência perante obra duradoura, como ainda a afirma enquanto incontornavelmente constitutiva da praxis de uma intensidade comunicativa. (LEHMANN, 2018, p. 202)

O efeito e a força da performance acontecem no momento exacto da sua realização, “nesse instante, há uma coincidência de linhas intencionais que se cruzam permitindo, com isso, que a dinâmica dos agentes construa o efeito comunicacional. Por isso, a comunicação só pode ser apreendida na brevidade de sua ocorrência”¹².

A dimensão temporal acrescenta o dado necessário para reflectirmos sobre a forma, que será desenvolvida no capítulo que se segue, mas para prosseguirmos, foquemo-nos na irrepetibilidade do acontecimento comunicacional e a sua possível in-formação.

Ao entendermos o ato de *in-formar* como “trazer algo da não-presença à presença, o *design* é *poiesis*, produção que, assim entendida, abrange não só a fabricação mas também o acto poético e artístico”¹³. Deste ponto de vista podemos considerar que, na consciência processual da diluição da forma no conteúdo, e vice-versa, a *in-formação* assumirá uma lógica própria e não poderá corresponder a uma metodologia doutrinária.

¹² FILHO, 2010, p. 91

¹³ MOURA, 2012, p. 74

Nas palavras de Brian Massumi:

A forma de encontro que extraímos não é uma ‘forma’ como normalmente pensamos. Ela não é estática. Ela é um dinamismo, composto de um número de vetores interatuantes. O tipo de ‘unidade’ que ela tem não vicia a multiplicidade de forma alguma – ela é precisamente uma interação entre uma multiplicidade de termos, uma inter-relação de relações, uma integração de elementos díspares. Ela é um diagrama de um processo em devir. (MASSUMI apud FILHO, 2010, p. 103)

Para fazer frente ao carácter poético deste projeto, decidimos não nos vincular à expectável tríade metodológica que em trabalhos de natureza académica costuma ser desejável. Neste processo, concomitantemente investigativo e criativo, pretendemos conciliar teoria e prática, numa abordagem envolvida, situada e implicada, admitindo o design na sua “qualidade de representação e de percepção activa”¹⁴. As decisões que se tomarão ao longo do processo de construção prevêem-se sustentadas por uma *prática reflexiva* – alternativa epistemológica que Donald Schön apresenta para o design, baseada numa visão construtivista da percepção humana e dos processos de pensamento, transformando o design numa prática reflexiva *da* e *na* situação.¹⁵

Desta forma parece-nos não só útil mas certo introduzir, neste sentido e para muscular esta nossa decisão, um conceito de cunhagem relativamente recente, a saber, o *metáporo*. Este conceito, lançado por Ciro Marcondes Filho, propõe-se como uma prática heurística em alternativa à rigidez do método.

Em ‘O princípio da razão durante’, Ciro afirma que *método* “não é uma palavra boa, pois nela está embutida uma ideia de *caminho já traçado* (*meta* + *odos* = caminho que vai para outro lado), percurso necessário, camisa de força da pesquisa, à qual ela tem que se dobrar”¹⁶, em alternativa propõe o conceito de *metáporo* (*meta* + *poros*). Este é um caminho que pretende evitar a rigidez e a imobilidade de um caminho que se quer

¹⁴ idem, ibidem, p. 74

¹⁵ Cf. DORST, Kees, DIJKHUIS Judith (1995) – Comparing Paradigms for Describing Design Activity p. 263

¹⁶ FILHO, 2010, p. 191

“liso, aberto, indeterminado, difuso, livre”¹⁷. O que propomos, por via do *metáporo*, é fazer do caminho o acontecimento. Consideramos fundamental para a observação do fenómeno cénico enquanto construção imagética temporal que se considerem as características de mobilidade e efemeridade do objecto sujeito à análise.

“O procedimento *metapórico* opera em três momentos da pesquisa: no estabelecimento das condições de possibilidade da mesma e de sua observação, no ato da própria observação (o ‘caminhar’ nômade) e na apresentação final de seus resultados”¹⁸: assim se desenrolará esta pesquisa.

Ciro Marcondes Filho sintetiza o *metáporo* em cinco pontos:

- 1 – Considera o movimento do mundo, que é permanente, e nossa inserção nele (a contingência, a transitoriedade);
- 2 – Considera o território na investigação: espaço liso (espécie de corpo sem órgãos), suporte para o emaranhado de fios, vetores, linhas, cruzamentos;
- 3 – Considera nosso deslocamento nele: nômade, errático, em rodeio;
- 4 – Quanto ao olhar, à observação: dá precedência à intuição sensível, considera a atmosfera circundante; está focado na captura do processo gerador, nas relações que constituem objetos. Está à espreita do Acontecimento que possa surgir;
- 5 – Faz um registo ou um relato como forma de efetuação, mas aspirando, como *télos*, que este se torne contraefetuação, portanto, saber. (2010, p. 276)

Termino este capítulo, após toda a explanação nele levada a cabo, com uma conveniente citação do teórico do design Donald Schön que, como se pode constatar, fala precisamente do que podemos chamar de atitude ou dinâmica processual *metapórica*:

an epistemology of practice implicit in the artistic, intuitive processes which some practitioners do bring situations of uncertainty, instability, uniqueness, and value conflict.
(SCHÖN apud CROSS, 2007, p. 46)

¹⁷ idem, ibidem, p. 261

¹⁸ idem, ibidem, p. 265

CAPÍTULO II

DO DESIGN DA IMAGEM À COMPOSIÇÃO VISUAL CÊNICA

Forma? Espírito, espírito das formas, formas das formas?

Forma das formas, formalismo, uniformidade? Uma forma?

Ciclos de estilo, arcaico, clássico, formas tardias? Formas rompidas, impressionismo, formas vazias?

Má forma, boa forma, forma correcta, incorrecta? Segue a forma a imunda função-lucro?

Forma sem substância? Sem fim? Sem tempo?

Ad Reinhardt

Todos os conceitos pelos quais se pôde traduzir e determinar *eidos* ou *morphé* remetem ao tema da presença em geral.

A forma é a presença mesma. A formalidade é aquilo que da coisa em geral se deixa ver, se dá a pensar.

Jacques Derrida

Neste capítulo propomo-nos a reflectir sobre a condição formal de um espectáculo de teatro na perspectiva da criação e da composição de imagens cénicas.

Na impossibilidade de reconhecer uma definição unívoca da palavra ‘forma’, tentaremos construir um caminho que nos possibilite levantar hipóteses de entendimento para a construção de uma forma no contexto teatral, distanciada da génese literária de uma estrutura dramática.

No decurso dos estudos levados a cabo pelo formalismo russo podemos, segundo Georges Didi-Huberman, “destacar três momentos fortes através dos quais as noções de forma e de formatividade adquiriram uma consistência cada vez mais precisa, cada vez

mais matizada e aberta”¹⁹: o primeiro momento estava focado no reconhecimento da forma na sua materialidade e na busca de uma noção concreta de forma, compreendendo o carácter imanente da matéria, da configuração e do sentido da constelação de cada forma particular; o segundo momento estava focado no reconhecimento da forma na sua organicidade e no carácter dinâmico das formas enquanto tais – já não era suficiente descrever uma forma como uma coisa mas sim como um processo dialético²⁰ que articula um certo número de elementos numa ‘montagem’ –, a coesão da forma não era reconhecida senão como soma de todas as deformações das quais a forma se tornava o cristal²¹; o terceiro momento, inscrito na elaboração teórica do formalismo, poderia ser resumido como o reconhecimento da forma na sua contextualidade.^{22 23}

Além de vincar a ideia de um caminho que se quer cada vez mais matizado e aberto, esta abordagem interessa-nos, sobretudo, pela possível conexão com a criação de uma forma no contexto teatral. Numa palestra realizada no Teatro Maly, em Varsóvia,

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 215

²⁰ “A grande lição de Benjamin, através da sua noção de imagem dialética, terá sido nos prevenir de que a dimensão própria de uma obra de arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (...), nem à sua pretensão de retorno às fontes (...). Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual procede para ultrapassá-lo, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual *participa* para *ultrapassá-lo*, então ela se torna uma ‘imagem autêntica’ no sentido de Benjamin” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 193). Benjamin dizia que ‘somente imagens dialéticas são imagens autênticas’ e nesse sentido, “uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (idem, ibidem, pp. 171-172)

²¹ Importa fazer referência à relação que se estabelece entre o termo ‘cristal’ utilizado por Didi-Huberman e a ‘imagem-cristal’ de Deleuze em *A imagem-tempo*. Este último afirma que “Por mais elementos distintos que a imagem-cristal possa ter, a sua irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem actual e da «sua» imagem virtual (...). O presente é a imagem actual, e o *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem em espelho (...). A imagem-cristal tem estes dois aspectos: limite interior de todos os circuitos relativos mas também invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para lá até dos movimentos do mundo (...). O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo (...). O tempo consiste nessa cisão e é ela, é ele, que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não era o tempo, mas vê-se o tempo no cristal. Vê-se no cristal a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico” (DELEUZE, 2015, pp. 126-130).

²² “É o ponto de vista ampliado do paradigma; ele busca enunciar o carácter metapsicológico, histórico e antropológico do trabalho formal enquanto tal. Ora, ainda que esse programa tenha sido formulado por Tynianov desde 1923, ele representa o aspecto menos compreendido do formalismo, na medida em que a palavra ‘formalismo’, trivialmente empregada, significa mais ou menos a recusa de compreender uma forma em seu contexto.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 219)

²³ Idem, ibidem, pp. 215-219

no dia 29 de Dezembro de 1921, Stanisław Ignacy Witkiewicz²⁴, mais conhecido por Witkacy, corroborava essa ideia através da observação da construção de formas que iam além da literatura:

A noção de forma é ambígua (...). Pintura e música têm elementos simples, ou seja, as qualidades puras, enquanto que a poesia e o teatro têm elementos heterogêneos. Cada construção é uma pluralidade determinada de elementos contidos num todo, numa unidade. Em contraste com construções utilitárias (pontes, locomotivas), cujo propósito é de um uso prático, obras de arte têm uma construção autónoma, independente de qualquer outra coisa. (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1992, p. 147)

A asserção de Witkacy sugere-nos a proximidade que existe entre o teatro e a segunda fase de estudo da forma do movimento dos formalistas russos, descrito acima, e permite-nos antever a necessidade de aprofundarmos a ideia de forma enquanto articulação de elementos numa montagem. Antes de nos encaminharmos nesse sentido é essencial discorrer sobre o elemento que constituirá essa montagem: a imagem.

O termo ‘imagem’ é dotado de natureza complexa, assim como a sua forma enquanto representação. Jean-Jacques Wunenburger pede que atentemos à limitação das línguas neolatinas quando se trata de falar de imagem para não incorrerem num discurso exclusivamente unidimensional porque, na prática, o termo refere-se a várias manifestações. As imagens devem a sua pluralidade, também, à diversidade de vias percorridas no decorrer da sua génese e formação. Tratando-se de uma representação sensível, é inevitável que encontre a sua identidade na relação que estabelece com os canais corpóreos de onde extrai a sua provisão. As imagens diferem na relação com o respectivo suporte: algumas dependem unicamente da psique, constituindo, portanto a família das imagens mentais, outras objectivam-se numa realidade psíquica externa ao

²⁴ Natural da Polónia, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), foi dramaturgo, romancista, pintor, fotógrafo e filósofo. Viveu no período entre guerras o seu momento mais criativo, altura em que escreveu a maioria das suas peças e elaborou o conceito de ‘forma pura’ no teatro. A sua dramaturgia formou a base do que seria o teatro polaco nas décadas de 1960, 70 e 80. É considerado o precursor do ‘teatro do absurdo’. (Cf. Kowalczyk, Janusz (2013) <https://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>)

sujeito e adquirem características diferentes, de acordo com a respectiva materialização.²⁵

Podemos depreender que a componente sensível da imagem faz uso da materialidade alheia para se fazer ver. A forma que a imagem adquire é um meio que a torna apreensível aos sentidos. Neste sentido, Rudolf Arnheim afirma que “nem todos os objetos se concentram, ao comunicar por meio de sua configuração, em sua própria natureza física. Uma paisagem pintada tem pouca relação com um pedaço plano de tela coberto com traços de pigmento”²⁶. O laconismo de Rudolf Arnheim nesta proposição faz-nos entrever o carácter paradoxalmente imanente e emancipatório da imagem, na medida em que esta depende do seu suporte para se dar a ver, adquirindo assim a possibilidade de se vir a desdobrar e multiplicar.

Em ‘Imagem, *mimesis* & *methéxis*’, artigo de 2006, Jean-Luc Nancy propõe uma abordagem mais elaborada sobre a forma no âmbito do entendimento e da produção da imagem²⁷.

Para pensar a forma da imagem, Nancy estabelece previamente uma relação conjuntiva entre dois conceitos: *mimesis* e *methéxis*. Mais que justapor ou dialectizar estes dois conceitos, Nancy propõe gerar uma implicação entre eles, como num envolvimento por dobradura interna²⁸, porque *mimesis* sem *methéxis* corre o risco de não ser mais que uma cópia ou representação. Esta implicação “quer dizer precisamente a produção (não reprodução) em uma forma de força comunicada na participação”²⁹.

Ainda que a nossa reflexão não adentre nas questões da ordem da representação, inserir estes dois conceitos-chave do pensamento de Nancy, torna-se imprescindível para garantir o entendimento do mesmo e a sua pertinência no presente estudo.

²⁵ Cf. WUNENBURGER, Jean-Jacques (1999). Filosofia delle immagini, pp. 7-8

²⁶ ARNHEIM, 1980, p. 89

²⁷ Jean-Luc Nancy adverte que neste ensaio a relação que estabelece entre *mimesis* e *methéxis* da imagem está limitada ao sentido mais conhecido do termo imagem, ou seja, no sentido visual. (Cf. NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mimésis* & *methéxis*. 2015, p. 56)

²⁸ NANCY, 2015, p. 57

²⁹ idem, ibidem, p. 57

Nancy perscruta a etimologia de *methéxis*, separando a *meta* (participa-se) da *héxis* (tónica), para reflectir sobre o tónus da imagem – a anteriormente referida força comunicada na participação.

Conseguimos identificar alguns pontos comuns entre esta consideração sobre a imagem e a de Catarina Moura – citada no capítulo anterior – sobre o design. Ambos exprimem a força que constitui a produção da forma, o primeiro pela implicação da *mimesis* e da *methéxis*, a segunda pela ideia de desvelamento, da “capacidade intrínseca de fusão entre a ideia e o visível, de racionalização do abstracto e do sensível, em suma, de reunião entre o artefacto físico e o processo mental”³⁰. Um dos pontos que os diferencia – e que aqui nos faz aproximar da abordagem de Nancy – é termos de um lado a, para nós exígua, reunião entre o artefacto físico e o processo mental e, do outro, a possibilidade de esboçar uma teoria alicerçada numa tríade composta por imagem, forma e suporte.

No seguimento desta noção e no âmbito da produção imagética, Nancy afirma que “o engendramento da conformidade implica a alteridade”³¹. Numa primeira abordagem esta afirmação pode parecer paradoxal mas, como vimos anteriormente, a imagem/ideia precisa de um meio para se dar a ver. Consequentemente, e no seguimento do raciocínio de Nancy, é na alteridade que a imagem se dá a ver, no “fato de que a forma deva ser a forma de (do verdadeiro, do bem, do que quer que seja)”³², e é através dela que se forma a diferença mobilizada, “tanto como formação do fundo quanto como a forma em que o fundo pode fundar e vir a se fundar na forma”³³. Nesta última asserção, o autor acrescenta um elemento – o fundo – que difere da forma mas é o que viabiliza a sua visualidade.

³⁰ MOURA, 2012, p. 74

³¹ NANCY, 2015, p. 57

³² idem, ibidem, p. 58

³³ idem, ibidem, p. 58

Em suma, conseguimos apreender a imagem através de um meio que comunica e os contornos desta configuração são visíveis pela sobreposição contrastada com o fundo.

A inserção deste novo elemento torna necessário que clarifiquemos a ideia que Nancy tem de fundo. No seu artigo tenta elucidar o leitor através de três breves explanações que compõe esta ideia: primeiramente, especificando a sua posição de (ao) fundo – destacado posteriormente ou para além de todos os objectos/representações/figuras; secundariamente, clarificando que o fundo não possui forma própria – ele separa-se das formas construídas sobre ele e que se destacam dele mantendo-se sempre ao fundo; terceiramente, defendendo que as formas que são tencionadas fora dele, no seu status *nascendi* “vibram imediatamente na iminência correlativa de um *status moriendi*”³⁴, e voltam a deslizar sobre ele.

Na sequência da sua exposição e no sentido de a aprofundar, Jean-Luc Nancy estabelece uma analogia com o sonho:

o fundo não se distingue da superfície – a saber, as visões discerníveis no sonho – e não cessa de agir como a presença e como a pressão de um fundo que não é visão, mas impressão no sentido mais dinâmico da palavra (...). Ora, esse fundo assim completo que faz a superfície para o sonho dissipa sua unidade de fundamento (que só aconteceu como subtração, retirada) no mosaico das imagens que se pressentem contíguas e distintivas. (2015, p. 64)

Neste caso, o sonho serve de fundo e superfície para a forma – mosaico de imagens que se pressentem contíguas e distintivas –, mas a natureza imaterial e inconsciente do sonho compõe um *continuum* descontinuado, “à maneira de cruzamento imprevisto, errático e parasitário e não por um processo orgânico, autónomo e completo”³⁵.³⁶

³⁴ idem, ibidem, p. 61

³⁵ idem, ibidem, p. 65

³⁶ Se dúvidas sobejarem sobre a ideia de *mimésis* e de *methéxis* vejamos a seguinte asserção de Nancy, ‘a figura modela uma identidade, a imagem deseja uma alteridade’. Esta síntese revela-nos a intenção da *mimésis* (presente na primeira oração) e a da *methéxis* (presente na segunda) e a tensão que se estabelece

Torna-se agora fundamental, no seguimento do que até aqui foi exposto, pensar de que maneira se pode aplicar a faculdade de produzir imagens na área da criação cénica e como é que as mesmas podem ser veiculadas e configuradas de modo a compor uma unidade plural. Para tal, propomos a hipótese de uma forma, configurada como suporte de uma tessitura imagética, e garante da existência visiva do objeto cénico, à qual damos o nome, de ora em diante, de Composição Visual Cénica³⁷.

Uma imagem deverá aqui ser entendida como uma célula viva e parte de um todo maior, a CVC. O processo de selecção organizativa e discursiva das células constituintes da composição – inteiramente da responsabilidade do autor – é o que possibilita a apresentação do objecto com a forma que lhe dá existência singular. A este processo chamamos montagem e, por coincidência semântica e afinidade processual, interessamos cruzar de modo exploratório a montagem intelectual de Serguei Eisenstein e a iconologia dos intervalos de Aby Warburg.

Em ‘O Princípio Cinematográfico e o Ideograma’, Eisenstein discorre sobre as relações que reconhece entre o princípio da montagem e o elemento básico da cultura figurativa japonesa, constituindo a escrita japonesa como recurso e método para a cinematografia – que será o ponto de partida do cinema intelectual – criando uma analogia entre o hieróglifo e a célula da montagem, e entre o ideograma e a montagem.

No seu exercício de montagem, a imagem não passava de um fragmento entre outros, porque a essência do cinema não residia no conteúdo das imagens, mas na relação entre elas, ou no interior de uma imagem isolada, entre as partes dessa mesma imagem.³⁸

entre elas. Segundo este autor a *methéxis* provoca a distinção da forma através da sobreposição com o fundo, criando uma ressonância através do desejo de fascinação – não induzida por ‘uma espécie de hipnotismo’ mas pela participação num mundo no qual deixo de ser o sujeito de um objecto para me tornar no momento da moção geral do mundo: “neste arrombamento, afastamento e aproximação ao mesmo tempo, estranhamento na intimidade – ressoa o *tónos* da imagem (...), no qual o sentido seria dado como a contiguidade e o substituível indefinido das formas e das zonas da imagem, pelo jogo nos quais ela entra em ressonância com si mesma.” (NANCY, 2015, p. 66)

³⁷ Composição Visual Cénica será, a partir de agora, substituída pela sigla CVC.

³⁸ Cf. EISENSTEIN, Serguei (2000) O princípio cinematográfico e o ideograma. In Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem, p. 151

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas a sua combinação corresponde a um conceito. (EISENSTEIN, 2000, p. 151) ³⁹

É através desta combinação que a montagem adquire a sua sintaxe visual. Para Eisenstein a compreensão da montagem não se dava no encadeamento, mas na ‘colisão de uma sóbria combinação de símbolos’ – no conflito de fragmentos. Este fenómeno não se fazia sentir apenas na articulação entre planos, mas também no interior de cada imagem isolada.

É disto que se trata através da (e na) CVC. No contexto cénico, o fenómeno da montagem dá-se para além da sequencialidade e das respectivas operações e transições que habitam no tempo. A CVC é composta por redes de relações, possíveis de estabelecer entre todos os elementos que se dão a ver, inclusive anacronicamente.

Lehmann esclarece:

Em vez da contiguidade, como esta se apresenta na narração dramática (A depende de B, que por seu turno depende de C, formando-se assim uma série ou sequência) – encontramos uma heterogeneidade díspar, em que cada pormenor parece poder ocupar o lugar de qualquer outro. À semelhança do que acontece nos jogos de escrita surrealista, esta circunstância conduz a uma percepção cada vez mais intensificada do fenómeno individual e, ao mesmo tempo, à descoberta de *correspondances* surpreendentes. (2018, p. 122)

³⁹ Roy Behrens estabelece relação directa entre a ideia de ideograma e a teoria da gestalt. *‘There is a persuasive resemblance between gestalt principles and the Japanese-inspired aesthetics that Dow and others propagated. For example, the gestalt emphasis on the dynamic interplay of parts and wholes had been anticipated as early as the third century B.C. in China by a passage in the Tao Te Ching that states that although a wheel is made of 30 spokes, it is the space between the spokes that determines the overall form of the wheel.’* (Cf. BEHRENS, Roy R. – Art, Design and Gestalt Theory. Leonardo. Vol.31. Nº4 (1998))

Segundo Philippe-Alain Michaud, também Aby Warburg “pensa a imagem como uma estrutura cinemática numa problemática do movimento, isto é, da montagem”⁴⁰. Warburg propunha uma abordagem totalmente inovadora no campo da história da arte, um “saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis”⁴¹.

Sem receio de transcender a base epistemológica de uma disciplina sustentada por séculos de estudo, Warburg reconheceu na imagem e na sua viabilidade anacrônica a possibilidade de exceder o esquema evolutivo doutrinário e ampliar-lhe o campo de conhecimento através de fenómenos associativos que conferiram à imagem o que denominava de latência.

Quando falamos de fenómenos associativos referimo-nos à ideia de sintoma gerada pela imagem em movimento.

O ‘movimento’ não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos” (DIDI-HUBERMAN apud MICHAUD, p. 24)

De acordo com Georges Didi-Huberman, grande conhecedor de Aby Warburg, acede-se à ideia de sintoma quando se gera um excesso através de uma nova associação entre imagens. O sintoma é algo que põe em perigo o modelo de temporalidade estabelecido pela história, “pois o sintoma difrata a história, desmonta-a, em certo sentido, sendo, ele mesmo, uma conjunção, uma colisão de temporalidades heterogêneas”⁴².

⁴⁰ MICHAUD, 2013, p. 325

⁴¹ DIDI-HUBERMAN apud MICHAUD, p. 19

⁴² idem, ibidem, p. 21

A sua obra mais profícua advém justamente da espacialização de imagens num atlas – Mnemosyne –, que “foi concebido como uma sucessão de mapas diacrônicos, destinada a acompanhar a migração das imagens através da história das representações”⁴³. Mnemosyne era antes de mais uma disposição fotográfica, tratava-se, “estritamente falando, de formar quadros com fotografias”⁴⁴ sobre telas de tecido preto. “O atlas warburguiano forma um ‘quadro’ sobretudo combinatório (...) pois cria conjuntos de imagens que, em seguida, relaciona entre si”⁴⁵.

Mnemosyne representava um jogo de significações que ia além de associações iconográficas e representativas. Enquanto projecto em aberto, o atlas constituía também um fenómeno performativo, sendo sujeito a incessantes deslocamentos de imagens a fim de encontrar novas combinações. Warburg renunciava a fixação de imagens. O atlas, assim como o pensamento, devia estar sujeito à plasticidade, mobilidade e metamorfose.⁴⁶

Se entendermos o espaço cénico como um quadro onde são dispostas e criadas imagens e a CVC como sintaxe visual singular formada por células composicionais, aproximamo-nos claramente da ideia *warburguiana* de atlas.

No seu atlas, Warburg queria reproduzir na simultaneidade fenómenos que o cinema reproduz na sucessão.⁴⁷ A CVC acontece na sucessão temporal e na simultaneidade espacial, características que a colocam entre as duas abordagens. A singularidade destas reside no almejar de uma latência entre fragmentos para gerar discurso através da montagem.

Para Eisenstein ‘montagem é conflito’ e não mera sucessão. Para ele o encadeamento era apenas uma condição da natureza cinematográfica, ele desejava

⁴³ MICHAUD, 2013, p. 321

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383

⁴⁵ idem, ibidem, p. 385

⁴⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, A imagem sobrevivente, 2013, p. 389

⁴⁷ Cf. MICHAUD, Philippe-Alain, Aby Warburg e a imagem em movimento, 2013, p. 300

extrapolar a condição do suporte através do conflito entre elementos, como podemos averiguar na seguinte afirmação:

Conflito dentro do plano é montagem potencial, que, no desenvolvimento de sua intensidade, esfacela a prisão quadrilátera da tomada⁴⁸ e explode o seu conflito em impulsos de montagem entre as peças da montagem. (EISENSTEIN apud CAMPOS, p. 159)

Era no conflito entre as imagens que Eisenstein encontrava o motor da montagem, e no processo cerebral que encontrava o objecto e o motor do cinema intelectual.^{49 50}

Michaud equipara a função das sobreimpressões e justaposições no cinema com a da fragmentação do plano em Mnemosyne⁵¹ e como já observamos anteriormente, é no seio dessa fragmentação que Warburg detecta a pulsação, a força vital⁵² que causa a vertigem da composição – o sintoma.

Não deixa de ser curioso reparar, a propósito, na comparação que Lehmann estabelece entre uma imagem teatral e uma imagem fotográfica. Este autor atribui-lhes uma diferença de ‘densidade imagética’, sendo a imagem teatral caracterizada por uma menor densidade, o que se traduz na presença de vazios, e a imagem fotográfica pela ausência de vazios.⁵³ Podemos depreender que, segundo Lehmann, a imagem teatral tem uma predisposição para gerar sintoma.

O suporte que possibilita reconhecer e pensar o sintoma não é mais do que o pano preto que forra os chassis onde Warburg dispõe as composições que na sua função

⁴⁸ A palavra ‘tomada’ (português do Brasil) significa ‘plano’.

⁴⁹ Cf. DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo*, p. 328

⁵⁰ Deleuze estabelece uma pertinente conexão entre Eisenstein e Artaud através da relação entre imagem/pensamento: “da imagem para o pensamento há o choque ou a vibração, que deve fazer nascer o pensamento no pensamento; do pensamento para a imagem há a figura que deve encarnar-se numa espécie de monólogo interior (em vez de num sonho) capaz de nos dar de novo o choque” (idem, *ibidem*, p. 261)

⁵¹ Cf. MICHAUD, Philippe-Alain (2013) *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 303

⁵² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) *A imagem sobrevivente*, p. 128

⁵³ LEHMANN, 2018, p. 170

de fundo – como observamos anteriormente na exposição de Jean-Luc Nancy – permite distinguir a forma da composição. Através de um olhar mais atento e à luz da teoria de Nancy, podemos averiguar que os intervalos que surgem entre as imagens são o fundo destacado por trás da composição. É esta sobreposição – a diluição da forma com o fundo – que gera a tensão entre os elementos da composição e evidencia a montagem.

Consonantemente, Didi-Huberman afirma:

O que significa, aqui, ‘meio de aparição’? Significa em primeiro lugar, um fundo; o tecido negro das telas de Mnemosyne encontra-se fisicamente embaixo das imagens, que assim nos aparecem à frente dele. Porém o ‘meio’ de que se trata não é apenas o campo óptico do qual se destacam as figuras: constitui, ao mesmo tempo, seu espaço material, seu ambiente dinâmico, sua ‘morada’. O meio escuro deve ser entendido, portanto, como o Umwelt – o mundo ambiental – das imagens montadas nas telas do atlas. (2013, p. 416)

Para Warburg as “zonas negras (...) oferecem um ‘fundo’, um ‘meio’ e até uma ‘passagem’ entre as fotografias (...). Elas são parte integrante do próprio quebra-cabeça. Oferecem à montagem seu próprio espaço de trabalho”⁵⁴. Este é o cerne do pensamento e investigação de Warburg, uma ciência sem nome⁵⁵, à qual, em 1929 (pouco antes da sua morte), denominou como iconologia dos intervalos.

De acordo com Didi-Huberman quando nos encontramos diante das pranchas “é impossível saber com clareza em que direção Warburg pretendeu orientar o nosso olhar, ou de que significação exata a relação entre as imagens vizinhas é portadora. Quanto mais as olhamos, mais densas e intrincadas se afiguram as relações”⁵⁶.

A simultaneidade espacial da CVC pode não orientar com clareza o olhar do espectador. De acordo com a quantidade de células que compõem o que se vê ou a temporalidade que assiste a composição, a relação que o espectador estabelece com a CVC permite que, através da sua experiência, vá, ao longo da montagem, contaminando

⁵⁴ MICHAUD, 2013, p. 417

⁵⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio (2005) Aby Warburg e a ciência sem nome. In A potência do pensamento

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 392

a proposta e conferindo, através de outras correspondências, novas possibilidades discursivas. Não está em causa conectar os elementos dos diversos locais do espaço cénico por meio de uma moldura de continuidade narrativa, “acaba por ser o espectador que (co-)executa os cortes e decide se vai focar o olhar e como. Neste aspecto, a designação ocasionalmente utilizada de «montagem aberta» não deixa de se aplicar a este procedimento”⁵⁷.

A forma da montagem, como diz Eisenstein “é uma restituição de leis do processo do pensamento, o qual restitui por sua vez a realidade movente em processo de desenvolvimento”⁵⁸.

Não poderíamos estar mais de acordo com Eisenstein, a CVC é a forma (discursiva e poética) de um processo de pensamento ao qual é restituída a realidade movente, uma realidade visível e apreensível – comunicável – que viabiliza, através da alteridade emancipatória, o seu processo de desenvolvimento. Para que o processo de desenvolvimento tenha continuidade – que é o que nos interessa – é imprescindível que haja uma metamorfose. O conteúdo que possibilita a CVC, quando desenvolvido pelo sujeito observador/utilizador, incorporará outra forma, autonomamente emancipada.

Segundo Lehmann:

O espaço teatral pós-dramático estimula circuitos e conexões de percepção imprevisíveis. Prefere ser mais lido e fantasiado do que registado e armazenado como um dado informativo, alimenta uma nova «arte do assistir», a visão, como um construir livre e activo, um acoplamento rizomático. (2018, p. 247)

Sem encontrar suporte em conexões sequenciais da acção, o espectador, no momento de comunicação irrecuperável que é uma performance teatral, tende a compartimentar a percepção.

⁵⁷ LEHMANN, 2018, p. 246

⁵⁸ EISENSTEIN, apud DELEUZE, 2015, p. 329

Ao mesmo tempo que a fragmentação e a colagem de diferentes momentos da acção levam a que a atenção, em vez de se dirigir para a tensão (épica) do desenrolar das acções (narradas e representadas), se centre por completo na presença dos actores e nos mútuos reflexos e analogias. (idem, ibidem, p. 163)

Sem uma estrutura dramática, a CVC é desenvolvida sobre uma lógica própria que pretende transformar o espaço cénico num ponto de partida e não um local de transcrição. Lehmann afirma: “Há um ponto crucial para o teatro que ele partilha com a literatura: não reproduz, designa”⁵⁹. Apesar da impressão da colagem e da montagem teatral sugerir uma semelhança com a construção cinematográfica e ser passível de comparação, há uma *differentia specifica* que não podemos nem devemos ignorar: o caminho do espectador rumo à liberdade de leitura.

⁵⁹ 2018, p. 170

HIPÓTESE DE COMPOSIÇÃO VISUAL CÉNICA:

UMA FACA NA MÃO, UMA LIRA NA OUTRA

O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma

Roland Barthes

‘Uma faca na mão, uma lira na outra’ é uma Composição Visual Cénica realizada com o fito de responder, de forma prática, a esta investigação na área do design da imagem. A tríade que alicerça esta investigação nasce do cruzamento entre design/imagem/performance⁶⁰. A CVC é a forma manifesta dessa conjunção e a imagem é enunciado e enunciação.

A CVC, composta por células, é o resultado formal do processo de pensamento composicional. Por *células* entendemos toda e qualquer informação que exista dentro do espaço da composição, mesmo as casualidades inerentes à índole performativa, apenas possíveis de verificar no tempo real.

Neste capítulo é realizada uma memória descritiva e analítica de ‘Uma faca na mão, uma lira na outra’⁶¹, a fim de corroborar a investigação até aqui levada a cabo.

Esta performance foi apresentada no Teatro Municipal Sá da Bandeira em Santarém que, na sua qualidade convencional, está munido de um ‘palco à italiana’ – com

⁶⁰ Performance, neste contexto, significa acção cénica.

⁶¹ O título *Uma faca na mão, uma lira na outra* será, a partir de agora, substituído pela sigla UFNMULNO

o devido distanciamento entre plateia e palco, marcado pelo fosso. Pela natureza do projecto e pelo detalhe que se pretendia, optei por abolir essa distância e construir a plateia sobre o palco. Claramente mais intimista, o espaço da composição ia-se tornando mais próximo da ideia *warburgiana* de atlas e, de forma a potenciar essa ideia, adoptei a clássica configuração de *caixa preta* – o fundo monocromático (preto) destacaria o processo de figuração permitindo que o sujeito observador fosse levado para o interior da composição e distinguisse claramente os elementos constituintes.

Ao entrar no espaço performativo, o público conseguia vislumbrar, através da luz de serviço, alguns dos elementos que constituíam a composição.

O espectáculo começava sem luz. Eu entrava em cena e era revelada pela utilização de um *flash*, vindo de uma máquina fotográfica manejada por uma pessoa do público. Podia perceber-se que eu estava de tronco nu e que o material do meu figurino era reflector. Ao terceiro *flash* começava a deslocar-me ritmicamente pelo espaço, o sujeito observador/fotógrafo entrava no espaço e seguia-me, ao mesmo tempo que eu me dava à câmara para ser exposta e expor os elementos presentes no espaço. Simultaneamente ao aumento de ritmo e de ocupação espacial, a função e o efeito do *flash* (iluminar e dar a ver intermitentemente) transitavam para a utilização de uma luz estroboscópica que cumpria, com maior intensidade, a função que a máquina fotográfica desempenhava inicialmente. O *poder desvelador* foi transferido da técnica de criação de imagens por meio de exposição luminosa fixadas numa superfície sensível (a fotografia) para um elemento da CVC (o *strob*, também ele luminotécnico), inserido na caixa preta com a qual podemos estabelecer uma analogia com a câmara escura. Esta transferência permitiu-me dissolver, através das funções assumidas por mim e pelo fotógrafo neste prelúdio, as fronteiras entre sujeito performativo/elemento da composição e sujeito observador/sujeito participante.

No decorrer deste prelúdio, com a duração de sensivelmente sete minutos, era perceptível, apesar da pouca clareza referencial, a presença dos restantes elementos e a sua localização no espaço cénico.

O prelúdio terminava com a estabilização da luz e com o retorno do fotógrafo à plateia. Eu, cansada, dirigia-me ao limite do espaço de cena – lateral esquerda – possibilitando uma visão mais abrangente dos elementos compositivos (FIG.1) enquanto me recompunha – vestia-me, apanhava o cabelo e bebia água enquanto tentava regular a respiração.



FIG.1

Na direita média podia-se observar uma estrutura luminotécnica composta por três pares de luzes fluorescentes – cada par criava uma diagonal luminosa, sendo a luz emitida para cima e para baixo –, onde se encontrava apoiado um pequeno pedaço de hera (FIG.2 e FIG.3). Sob a estrutura estavam dois caixotes de cartão branco sobrepostos onde se podia ler ‘Frágil/Não suporta peso/Esta caixa contém vidros/espelhos’ (FIG.4) e finalmente, na esquerda alta, vislumbrava-se uma figura alada (FIG.5).



FIG.2



FIG.3



FIG.4



FIG.5

No momento pós-frenético, o silêncio e a estabilidade favoreciam o encontro entre o espectador e a cena e os elementos presentes podiam finalmente ver-se com clareza. Este interstício funcionava como uma suspensão onde a composição presente se podia estabelecer para que o espectador dela tomasse consciência.

Com os dados que tínhamos em jogo, nesta altura, poderíamos começar a relacionar-nos com os elementos constituintes de forma individual e em possíveis conexões.

Vêm-se dois caixotes sobrepostos em posição destacada, com um aviso que apela à atenção e à fragilidade de um conteúdo que desconhecemos, ‘diz’ que podem ser vidros ou espelhos (um conteúdo vidrado ou espelhado que não suporta peso). Numa abordagem imediata podemos atribuir-lhe uma carga metafórica bastante directa, dado o contexto da investigação: o foco na relação da forma com o seu conteúdo invisível/sensível/reflexivo.

Sobre a estrutura luminotécnica avistamos um pedaço de hera – um resquício? Uma promessa? Uma ameaça? Este é o único elemento na composição actual que aparentemente não cria uma expectativa de transformação. A hera, pousada sobre o objecto luminotécnico, pairava como que a ameaçar a composição ou o que poderíamos apreender dela. Ainda assim, e na dimensão do *corpus cénico*, a hera apresentava-se, simultaneamente, como um corpo insípido e murcho na sua plasticidade e na sua clara função representativa.

A figura alada faz coincidir em si a leveza e a fragilidade de um ser que voa – asserção bastante directa e facilmente relacionável com os elementos que estão à direita – com a sabedoria da maturidade. Com pouco destaque, esta figura assume uma importância desviada. Os papéis na mão e os óculos no rosto anunciam a leitura – será ela a figura da anunciação? Uma temática tão cara à pintura renascentista. A ode à anunciação – geralmente assumida por um ser assexuado e angelical, de contornos claros e iluminado, aqui é representado por uma mulher madura, que aparentemente nada tem de angelical além da prótese alada atada ao tronco. Anunciará esta composição a fragilidade do conteúdo? A expectativa de que o conteúdo dos caixotes possa resolver a

equação na dicotomia vidro/espelho materializa a diferença entre ver-se e ver *através* de. Será UFNMULNO uma ode à fragilidade?

As hipóteses são tantas quantas o nosso interesse permitir. O exercício que acabei de fazer é apenas uma hipótese reflexiva do produto/montagem que, como já vimos anteriormente, segundo Eisenstein, é a combinação de elementos/objectos/factos que correspondem a um conceito. Dada a natureza efémera da CVC, não pretendo uniformizar a interpretação para não comprometer as possibilidades emancipatórias do objecto quando submetida à identificação e experiência do sujeito observador porque, como afirma Bill Viola numa entrevista, “a essência do meio visivo é o tempo... as imagens vivem dentro de nós... nós somos *database* viventes de imagens – colecionadores de imagens e uma vez que as imagens entram em nós, não cessam de crescer e de transformar-se”⁶².

De seguida reentro no espaço para me dirigir ao público com a seguinte interrogação: ‘uma *pin-up*?’. Esta pergunta cria uma dúvida imediata relativamente às considerações tecidas anteriormente: estaria o sujeito performativo e o fotógrafo simplesmente a simular um ensaio fotográfico de uma *pin-up*?

Devo acrescentar, antes de prosseguir com a descrição, que existia um elemento que só neste momento se tornava perceptível: a utilização de lentes de contacto brancas (FIG.6). Este elemento criava, claramente, um desconforto por parte do público ao *olhar os olhos* e provocava a sensação de que eu não estaria na posse do meu sentido visual.



FIG.6

⁶² Tradução livre de ‘l’essenza del medio visivo è il tempo... le immagini vivono dentro di noi... noi siamo *database* viventi di immagini – collezionisti di immagini – e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere’ (Cf. AGAMBEN, Giorgio – *Nymphae*. Aut Aut. Milão. Nº 321-322 (2004)., p. 54)

Este detalhe está directamente ligado à operação seguinte, cujo objectivo era privilegiar a imagem verbal. Esta premissa levou-me a escolher um texto de Daniel Arasse para utilizar na CVC – ‘A mulher no baú’ –, parte integrante do livro ‘Não se vê nada’. O título escolhido pelo autor é no mínimo intrigante, tendo em conta o facto de que o livro é uma colectânea de textos sobre a pintura renascentista. Nos textos que o compõem analisa e compara algumas obras icónicas, explorando ironicamente e com algum sentido de humor a incapacidade – dos que se dizem *especialistas* – de *olhar* um quadro. Incluindo-se neste grupo, Arasse, enquanto historiador da arte e especialista em arte renascentista e italiana, afirma a sua falta de entusiasmo ao olhar um quadro, “tinha olhado e estudado tanto que desenvolvera a capacidade de reconhecer, classificar e situar de imediato, mas fazia-o sem prazer, como quem testa narcisicamente os seus conhecimentos. (...) Um saber que se guarda no cemitério”⁶³.

Em ‘A mulher no baú’, o autor constrói um texto em forma de diálogo, revelando uma discussão que assenta na dúvida subjacente à relação entre *ver* e *entender* um quadro, dúvida que assola Arasse e se adensa ao longo do livro, como se o aprofundamento da reflexão, acompanhado pela organização sequencial dos textos, nos levasse (a nós leitores) ao conflito interno protagonizado por Arasse, onde o próprio cria uma tensão entre a primeira e a segunda pessoa do singular, chegando ao ponto de não sabermos se é Arasse ou o leitor o sujeito da reflexão.

Neste texto, o autor não caracteriza os intervenientes do diálogo nem nos diz quantos são. Em UFNMULNO o diálogo foi adaptado e reduzido para duas pessoas – eu e a figura alada ao fundo – com o fito de polarizar o conflito entre um ‘olhar iconográfico’ e um ‘olhar trivial’ desprovido de análises fundamentalmente teóricas, mantendo a índole desassossegada que podemos perceber ao longo da leitura e que tão bem demonstra a seguinte afirmação:

O que realmente me inquieta é essa espécie de cortina (feita de textos, citações e referências exteriores) que em certos momentos parece querer interpor a todo o custo entre ti e a obra, uma espécie de filtro solar que te protege do brilho da obra e te permite

⁶³ ARASSE, 2014, p. 29

preservar hábitos adquiridos nos quais se funda e se reconhece a nossa comunidade académica. (ARASSE, 2014, p. 5)

Arasse propõe que se desmobilize o conhecimento que sossega a história da arte, a iconografia. Segundo o autor,

Decididamente, os iconógrafos são os bombeiros da história da arte: a sua missão é acalmar os ânimos e extinguir o fogo que poderia iluminar as anomalias, já que estas nos forçariam a olhar com mais atenção e a constatar que nem tudo é tão simples ou evidente como seria desejável. (idem, ibidem, p. 16)

A inquietação é um elemento onnipresente nesta obra. Daniel Arasse não propõe a destituição da iconografia mas sim a sua transgressão. O próprio não chega a assumir uma posição unilateral e mantém a postura inquisidora relativamente à iconografia e a interpretações unívocas, numa tentativa de se deixar apanhar numa “espécie de jogo e continuar a ser surpreendido pela pintura e pela sua presença”⁶⁴. A *espécie de jogo* que refere Arasse e a sua ânsia pelo simples acto de olhar leva-o a transcender a base epistemológica da história da arte e, coincidentemente com Warburg, reconhecer a proficuidade da anacronia e das relações entre imagens.

Serás bem-sucedido se compreenderes o modo como, a partir do momento em que deixou de ser percebido nas condições historicamente previstas, esse quadro pôde, por si mesmo, a partir do seu próprio dispositivo, suscitar interpretações anacrónicas. (idem, ibidem, p. 92)

Esta afirmação poderia ser o mote para a questão que principia o diálogo: ‘uma *pin-up*?’

Em ‘A mulher no baú’, Arasse usa a figura da *pin-up* e dos discursos tipificados que a cercam como motivos para falar sobre a *Vénus de Urbino* de Tiziano (FIG.7) e sub-

⁶⁴ idem, ibidem, p. 23

repticiamente apelar à capacidade de *olhar um quadro* resistindo às “malditas classificações que tudo nivelam”⁶⁵.

Curiosa é a ligação que se pode estabelecer entre a utilização da referência da *pin-up* e dos seus atributos triviais – “uma bela mulher nua...ou melhor, a sua imagem. A imagem de uma mulher nua, destinada a excitar os homens que a olham. A imagem de uma mulher como objeto sexual”⁶⁶ – e a abordagem de Nancy que exploramos no tomo anterior. Nancy afirma que “toda imagem é a ideia de um desejo (...). Aqui se anima verdadeiramente a *methéxis* da *mimesis*”⁶⁷. A ideia de desejo pressupõe a sua satisfação, que se traduz em prazer, e, seguindo a linha de pensamento de Jean-Luc,

Para que se possa tratar de prazer, é preciso que esteja em jogo outra coisa além de um objeto de representação. Não temos prazer na percepção ordinária das coisas, não mais que na constituição e na identificação de suas representações. Mas tomamos a imagem, ou seria melhor dizer por um caminho contrário: isso que nomeamos ‘imagem’ é aquilo com a qual entramos na relação de prazer. (2015, p. 59)

Daniel Arasse consegue, através da referência da *pin-up*, não só abordar o apanágio da anacronia – ao relacionar esta imagem com a *Vénus de Urbino* de Tiziano, com a *Vénus de Dresden* de Giorgione (FIG.8) e com a *Olympia* de Manet (FIG.9) – como exemplificar a evidente relação forma/função:

Creio recordar-me que, no início, essas fotografias visavam ajudar os soldados americanos a remediarem manualmente a sua abstinência sexual forçada. Não me lembro ao certo quem descreveu a masturbação como ‘a mão em auxílio do espírito. (ARASSE, 2014, p. 61)

A somar a estas duas qualidades, resta enaltecer a fértil analogia proposta por Arasse que nos permite identificar na *pin-up* a representação daquilo que constitui a relação conjuntiva entre *mimesis* e *methéxis* que propõe Nancy.

⁶⁵ idem, ibidem, p. 32

⁶⁶ idem, ibidem, p. 61

⁶⁷ NANCY, 2015, p. 59



FIG.7 Tiziano, *Vénus de Urbino*, 1538



FIG.8 Giorgione, *Vénus Adormecida*, 1508-10

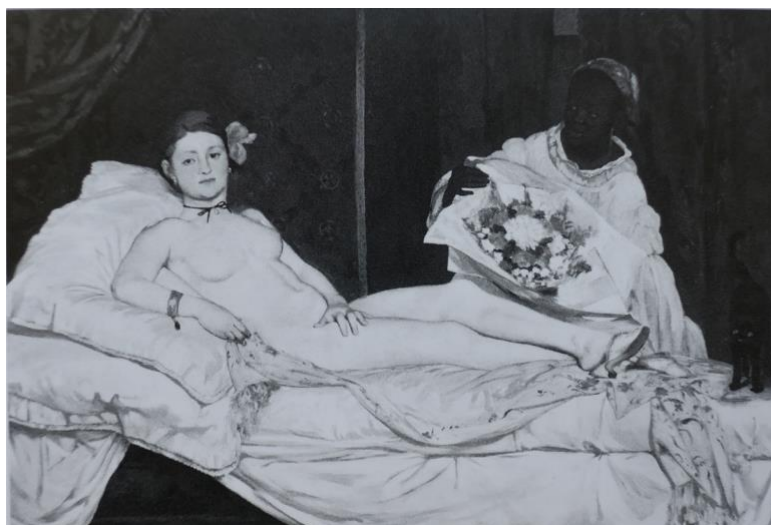


FIG.9 Manet, *Olympia*, 1863

As obras pictóricas que formam a constelação proposta por Arasse não são dadas a ver nesta CVC. Longe de achar que fazem parte da memória colectiva – ainda que sejam obras icónicas –, pretendia que as imagens se construíssem na mente do espectador, mesmo que não fielmente. O diálogo faz explodir os detalhes que, simultaneamente, aproximam e afastam as imagens, numa forma de *ekphrasis*⁶⁸ – não numa descrição vívida das obras mas com a intenção de tornar mais evidentes os intervalos entre os detalhes. Como diz Arasse, “tomado isoladamente, cada um desses objetos não possui um sentido incontestável. (...) Porém, a sua associação cria um contexto que os torna menos ambíguos, uma rede de sentido coerente”⁶⁹, o mesmo se passa com os elementos que constituem esta CVC.

Perto do fim do diálogo passava a descrição que Edgar Wind escreve sobre a *Vénus de Urbino*, sendo projectada a respectiva tradução em português.

*In Titian's Venus of Urbino the goddess is stretched out in sumptuous repose, facing the beholder with the placid air of a Venetian odalisque. It would seem, despite the reminiscence of a Venus Pudica, that an undisguised hedonism had at last dispelled the Platonic metaphors. But in the background, by way of a gloss, two servants are occupied with a cassone out of which they have taken the mantle of Venus. In this marginal episode, which might be a Dutch interior, the cosmic mantle designed to discover the celestial Venus has been reduced to comfortable domestic apparel befitting a Venus toilette and if there is a touch of drôlerie in the vernacular rendering of such a well-known mythological attribute, the change of style is the right accompaniment to the luxurious figure in the foreground. Epicurean Pleasure in its pure form, which Ficino reserved for the joys of heaven, is readmitted to earth in Titian's paintings; but its effect is heightened by an echo of Platonism which enters as an accompanying theme into these hymns of physical well-being....*⁷⁰

⁶⁸ *Ekphrasis* vem do grego e significa *descrição*. Associada à descrição de uma obra de arte é produzida como exercício de retórica. Utilizada também como adjectivo, representa a forma vívida, muitas vezes dramática de narrar uma obra de arte, podendo até ampliar e expandir o seu significado. (Cf. <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis>)

⁶⁹ 2014, p. 66

⁷⁰ Cf. http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth213/titian_venus_urbino_wind.html

A voz feminina e doce que ouvíamos a dizer este texto, vinda do sub-palco, fazia o chão, sob os pés dos espectadores, vibrar. Simultaneamente podíamos ouvir a icónica música do Lago dos Cisnes, que atribuía uma força redentora a esta poética descrição, juntamente com alguns latidos que aludiam ao cão que dorme sobre a cama de Vénus. Em UFNMULNO, o cão, “símbolo comum de fidelidade, mas também de luxúria”⁷¹, está acordado e ladra. É possível identificar a correspondência, na relação que se estabelece entre o sono e a vigília, com o elemento central da diferença entre a *Vénus de Urbino* e a *Vénus Adormecida*: “no quadro de Giorgione ela dorme. O seu gesto é inconsciente. Ela sonha, talvez. Mas aqui está bem desperta. Sabe o que faz. E olha-nos”⁷².

A constelação atentada por Arasse foca-se justamente no elemento central do quadro: a mão esquerda e o gesto que lhe é atribuído, um detalhe fruto de inúmeras reacções ao longo da história, como é referido:

Um gesto extremamente chocante para os espetadores do séc. XIX. O próprio Mark Twain afirmou que o quadro era abominável, o mais ‘vil’ que jamais tinha visto. Por uma vez, perdeu o sentido de humor. Já os bons e sérios Crowe e Cavalcaselle, no seu grande estudo sobre Tiziano, não se mostram nem um pouco chocados com essa mão esquerda. Até porque nem falam dela. Descrevem o braço direito, a mão direita, o ramo de rosas, mas não dizem uma única palavra sobre a mão esquerda. Como se a Vénus de Urbino fosse maneta! (ARASSE, 2014, p.64)

As relações que podemos constatar neste encontro são discutidas *ad nauseam* por Arasse em ‘A mulher no baú’. Para não nos perdermos em agradáveis *lapalissadas* gostaria de destacar veementemente a atenção que eu, através das palavras de Arasse, peço relativamente à composição, ao espaço, às relações entre a figura e o fundo e entre as figuras e os espectadores.

Este é o meu sincero pedido aos espectadores: que atentem e utilizem a forma.

⁷¹ ARASSE, 2014, p. 65

⁷² idem, ibidem, p. 80

O final do texto é marcado pela saída do ‘anjo’, que retira as asas e as abandona, estiradas, para se juntar ao público. Esta figura, que ao longo do texto assume a defesa da iconografia, leva-me a citar uma breve reflexão de Walter Benjamin sobre *Angelus Novus* de Paul Klee:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

Após a saída desta enigmática figura, a CVC ganha contornos que privilegiam a imagem visiva. A palavra, mais escassa, passa a ser combinada e justaposta a uma imagem visual sem relação ilustrativa.

De seguida dirijo-me aos caixotes – que poderiam aludir aos ‘baús-sarcófago’ (baú de enxoval das jovens casadas) presentes no quadro de Tiziano – abro-os e despejo-os. Dos caixotes caem diversas cabeças uniformizadas brancas (esferovite) e duas mãos esquerdas (FIG.10).

Consoante a leitura que fiz inicialmente sobre o conteúdo dos caixotes, podemos atribuir às cabeças humanas uniformizadas, facilmente manipuláveis e de expressão ambígua, a fragilidade do conteúdo e das ideias.

As mãos, ambas esquerdas, são, para além de uma conexão directa ao título do espectáculo e às pinturas abordadas, um elemento autorreferencial. As mãos (FIG.11) foram criadas para uma proposta lançada na aula de Dispositivos Visuais.

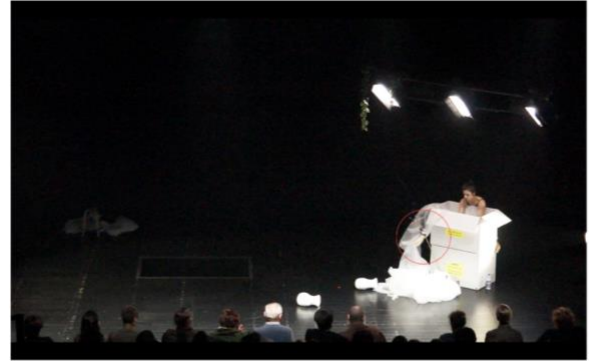


FIG.10

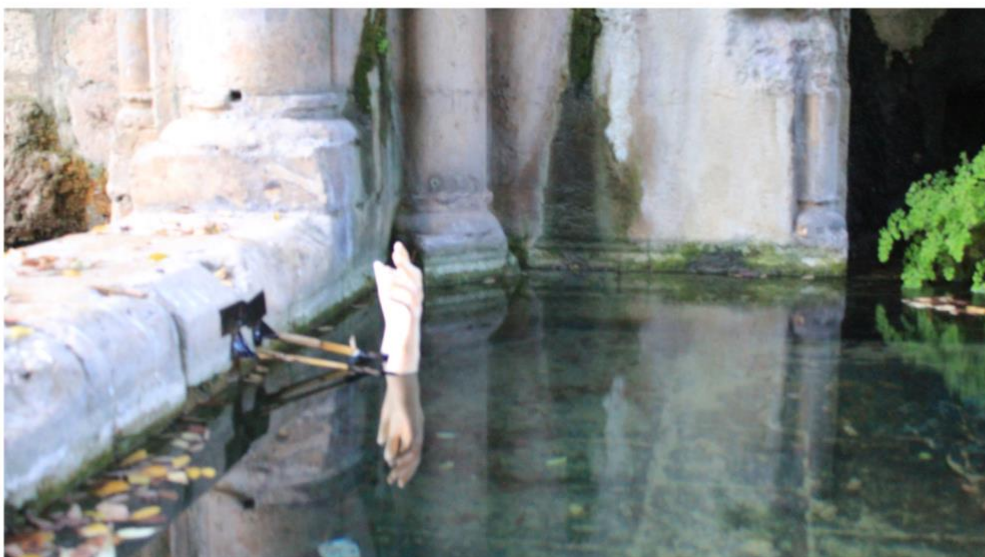


FIG.11

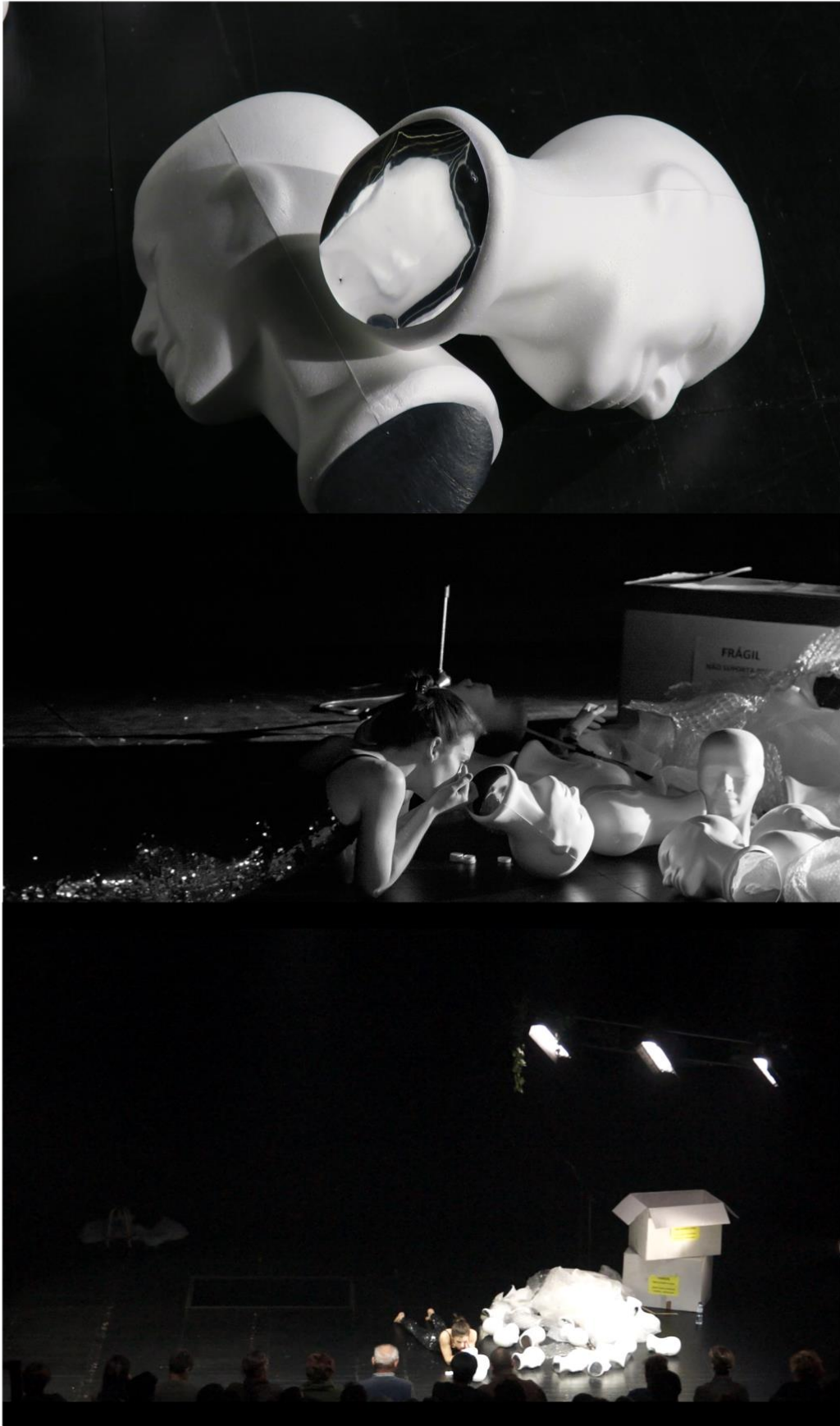


FIG.12

Naquele projecto elas evocavam a morte – boiavam num tanque como se alguém ansiasse a salvação – em UFNULNO elas evocam a sobrevivência [*Nachleben*⁷³], reclamam uma nova memória e novas relações. Neste contexto as mãos assumem-se como origem da discórdia de índole masturbatória presente no diálogo anterior. Carregam em si a marginalidade deste tema e desta prática, tornando-se elementos/figuras marginais. De acordo com Arasse, as figuras marginais [*figures de bord*] tinham uma função concreta que não era mostrar o que devia ser visto, mas sugerir como olhar o que era dado a ver.⁷⁴

Alberto Pimenta, numa pequena edição de 1989 intitulada *A metáfora sinistra*, discorre livre e sucintamente sobre a prática masturbatória, ainda que como o próprio afere não exista muita informação sobre o tema nem muitos “masturbadores assumidos, na história ou na ficção (...)” – “(...) seria preciso andar de lanterna para achar um masturbador confesso, tal como Diógenes andou em pleno dia com a lanterna atrás de um homem”⁷⁵. Por via da informação que alcançou, Pimenta chegou à conclusão que na arte masturbatória a mão esquerda era feminina e a mão direita masculina, ainda assim perdurava o mistério: “isto é, a tradição sinistra da masturbação com a sinistra, isto é, com a esquerda, isto é, a coisa sinistra da masturbação, ou seja, a metáfora sinistra. Talvez não seja metáfora, mas dá-me jeito chamar-lhe assim”⁷⁶.

⁷³ “A palavra alemã *Nachleben*, no sentido que Warburg lhe dá, coloca difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades de tradução, na sua biografia intelectual de Warburg: “This usage of ‘after-life’ [para traduzir *Nachleben*] is not English, and the nearest equivalent ‘survival’, happens to have been pre-empted in its use precisely by Burnett Tylor who devoted Chapters III e IV of his book to ‘survivals in culture’. Também Giorgio Agamben, num artigo sobre Warburg (*Aby Warburg e la scienza senza nome*), se vê na obrigação de explicar o significado de *Nachleben*: “O termo alemão *Nachleben* não significa propriamente ‘renascimento’, como foi muitas vezes traduzido, nem ‘sobrevivência’. Ele implica a ideia daquela continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial.” Em *A imagem sobrevivente* Georges Didi-Huberman coloca a *Nachleben* no centro de uma leitura de conjunto da obra de Warburg, traduzindo o termo por ‘sobrevivência’. Por discutível que seja, esta tradução é coerente com uma interpretação de *Nachleben* que a entende como um tempo psíquico, próprio do sintoma, no sentido freudiano. Mas, com esta tradução, Didi-Huberman pretende também referir-se ao que ele considera ser a origem do conceito: a ‘survival’. Esse conceito é o de *survival*, do grande etnólogo britânico Edward B. Tylor, como já tinha referido Gombrich, embora de maneira reticente quanto a uma possível proximidade entre o *Nachleben* de Warburg e o *survival* de Tylor.” (Cf. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/nachleben.htm>, por António Guerreiro)

⁷⁴ ARASSE, 2014, p. 41

⁷⁵ PIMENTA, 1989, pp. 3-4

⁷⁶ idem, ibidem, p. 10

Em UFNMULNO, trata-se justamente de uma metáfora sinistra, não só porque é masturbação sinistra, isto é, feminina, como porque se trata da representação do acidente, da “colisão de temporalidades heterogêneas”⁷⁷, do excesso permitido pelo fenómeno associativo da constelação, o *sintoma*.

Após expor o conteúdo dos caixotes, retirava as lentes de contacto com recurso às cabeças que tinham um pequeno espelho aplicado na base (FIG.12). Entre todos os elementos da CVC destinados a oferecer representações, o espelho sob as cabeças é o único que funciona com a honestidade da função, mas o que esse espelho mostra não é visível nem nesse lugar nem nesse momento. Deixando as elucubrações de parte e em contraponto com o momento precedente, o tirar das lentes apelava ao *olhar*, tentando *ver e dar a ver*.

Sem lentes, afastava-me do monte das cabeças e observava-o, imóvel, durante largos segundos (FIG.13). A luz estroboscópica era retomada, incidindo desta vez sobre as cabeças, conferindo assim a ilusão de movimento. Tal como tinha sucedido após o prelúdio, a estabilidade propiciava uma nova atenção e instaurava um novo tempo.

A operação seguinte – desenhar no espaço do proscénio uma linha recta com as cabeças (FIG.14) – remete para a possibilidade de um confronto entre o sujeito observador e o objecto, ao mesmo tempo que o sujeito se reflecte nas cabeças inertes e na composição. Interessante observar como o termo *reflecte* na última sentença, dota o momento de reflexo e reflexão.

A manipulação desta série em linha recta desenvolvia uma característica escultural, possibilitada pela plasticidade das cabeças que, de acordo com a iluminação incidente, ganhavam *nuances* tácteis.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN apud MICHAUD, 2013, p. 24

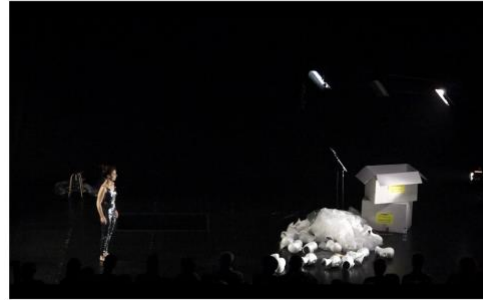


FIG.13



FIG.14

Após a construção dirigia-me ao microfone que se encontrava perto dos caixotes e dizia um texto de Tullia d’Aragona, “a cortesã mais refinada de Veneza”⁷⁸, parte da obra *Dialogo d’amore*, de Speroni (FIG.15).



FIG.15

O texto era dito em italiano, língua original, e era projectada a sua tradução, tendo sido adaptado para que fosse dirigido ao público:

Non dite, voi, che molti, e tra questi io, vi abbiamo difeso molte volte ardentissimamente. Benche a voi non è necessaria nè mia nè altrui difensione, poi che voi avete una cosi onorata testimonianza dele vostre virtu. Noi sappiamo quanto è giudizioso il nostro, non voglio dire illustrissimo, eccellentissimo, felicissimo, che sono lode di fortuna, ma giustissimo, liberalissimo, vistuosissimo príncipe, signore e padrone duca Cosimo de Medici, e egli si serve di voi e della penna vostra in cose degne di eterna memoria. Ma oltra che il giudizio di un cosi grande, cosi buono, cosi savio príncipe è veramente argomento infallibile, e dimostrativo, il che solo a voi deve essere di grandissima consolazione, noi sappiamo ancora che questo non è vizio moderno, ma antichissimo;

⁷⁸ ARASSE, 2014, p. 72

che Socrate, Platone, Aristotele e tutti gli altri uomini di bene non ebbero mai altra faccenda che combattere con una generazione, la quale chiamavano Sofisti.⁷⁹

De seguida traçava com as cabeças uma nova linha, desta vez curva (FIG.16). A manipulação das cabeças é, antes de mais, um desenho no espaço, a exploração da plasticidade do material e a articulação da CVC numa constelação de elementos uniformizados. Aqui se evidencia o carácter lúdico da composição: mais que perscrutar, o jogo das cabeças é pintar e compor.

Atrás da nova linha, trocava de figurino. O material reflector dava lugar à transparência de um véu cor de pele (FIG.17).

Dirigia-me novamente ao microfone para mais um excerto de Tullia d'Aragona:

Che amore è infinito, non in atto, ma in potenza; è che non si può amare con termino, i desideri degli amanti sono infiniti; e mai non si acquetano a cosa niuna; perche dopo questo vogliono qualche altra cosa e dopo quell'altra un'altra, e così di mano in mano sucessivamente; e mai non si contentano, come testimonia il Boccaccio di se medesimo nel principio dele sue cento novelle. È che gli amanti or piangono or ridono, anzi (il che non è solo il più meraviglioso ma del tutto impossibile agli altri uomini) piangono e ridono in un medesimo tempo; hanno speranza e timore; sentono gran caldo e gran freddo; vogliono e disvogliono parimente, abbracciando sempre ogni cosa e non istringendo mai nulla; veggono senza occhi; non hanno orecchie ma odono; gridano senza língua; volano senza moversi; vivono morendo; e finalmente dicono e fanno tutte quelle cose che di loro scrivono tutti i poeti.⁸⁰

⁷⁹ Nunca vos ouço dizer que nós vos defendemos violentamente tantas e tantas vezes. É certo que não precisam da nossa defesa nem da de ninguém. Pois possuem tão honrada e total consciência das vossas virtudes. Todos sabemos como é justo, prudente e entendido, para não dizer ilustríssimo, excelentíssimo e felicíssimo (já seria abusar da sorte), o nosso príncipe, senhor, mestre e duque Cosme de Médici. Esse ser justíssimo, liberalíssimo e virtuosíssimo. Que se serve de nós, da nossa caneta e das nossas ideias. O julgamento de tão grande, tão bom e tão sábio príncipe é um argumento verdadeiramente infalível e demonstrativo, o que para vós deveria servir de suficiente consolação. Nós sabemos que isto não é um vício recente, mas muito antigo. E que Sócrates, Platão, Aristóteles e todos os homens de bem nunca tiveram outro trabalho a não ser combater uma geração que não compreendiam.

⁸⁰ Que o amor é infinito, não em acto, mas em potência; é que não se pode amar com término: os desejos dos amantes são infinitos e nunca repousam em coisa alguma; porque depois disto querem outra coisa, e depois desta qualquer outra coisa; e assim sucessivamente, de mão em mão; e nunca se contentam, como testemunha Boccaccio no princípio das suas cem peças. É que os amantes ou choram ou riem; aliás (o que



FIG.16

não é só o mais maravilhoso, mas de todo impossível aos outros homens), choram e riem ao mesmo tempo; têm esperança e temor; sentem muito calor e muito frio; querem e desquerem igualmente, abraçam sempre tudo sem apertar nada; vêem sem olhos; não têm orelhas mas ouvem; gritam sem língua; voam sem se mexerem; vivem morrendo; e finalmente dizem e fazem todas aquelas coisas que deles escrevem todos os poetas.



FIG.17

Através destas palavras de Tullia submetia o poeta ao julgamento do sujeito observador e ao seu poder mnemónico, na esperança que esta CVC ganhasse outras possibilidades formais através da conjunção entre o mundo sensível e o pensamento – a imaginação.

Agamben afirma que para os *poeti d'amore* o amor representa “o ponto em que a imagem ou fantasma comunica com o intelecto possível”⁸¹, como um conceito-limite entre o sujeito e o objecto, tal como pretendemos neste projeto. “A cópula entre os fantasmas e o intelecto possível é uma experiência amorosa e o amor é, antes de mais, amor de um imago, de um objecto de alguma maneira irreal, exposto, como tal, ao risco da angústia e da falta”⁸².

Seguimos para a última cena desta composição. Após terminar o texto dirigia-me a um vidro que estava colocado no palco, até então imperceptível. Este vidro substituíra duas quarteladas do palco e tinha colocados por baixo, no sub-palco, vários projectores com filtros de cores diversas. Sobre ele tinha posto uma jarra em forma de ampulheta que continha purpurinas douradas. A luz de cena cingia-se à que vinha do sub-palco e a imagem que se criava sem o restante aparato luminotécnico deixava na penumbra os demais elementos – todo o passado da composição. Deitando-me sobre o vidro assumia uma postura que aludia à *Danae* de Tiziano. No quadro, *Danae* é fecundada por Júpiter transmutado em chuva de ouro. Em UFNMULNO o sujeito poético fecunda-se a si mesmo ao som da música ‘*Echoes in the mirror*’, de Jun Miyake, enquanto é ‘pintado’ pela luz (FIG.18). Antes do final da música e enquanto ainda caíam purpurinas, apagavam-se todas as luzes, em *blackout*.

Percebi, não sem espanto, que esta imagem final sintetiza o peso da sequência que a antecede, o que me sugere que o aprofundamento do discurso/jogo da composição culmina, neste caso, na capacidade sintética e abrangente da sua componente imagética.

⁸¹ AGAMBEN, 2004, p. 64

⁸² idem, ibidem, p. 66



FIG.18

Gostaria, em jeito conclusivo, de voltar a um elemento que apenas referenciei no início desta curta dissertação e reforçar a sua presença pela sua qualidade radicante: a hera. A este respeito, refere Nicolas Bourriaud:

A hera é um vegetal radicante, porque faz nascer as suas raízes à medida que avança, ao contrário dos radicais, cuja evolução é determinada pelo ancoramento em algum solo. (...) O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes geológicos: ele se traduz nos termos do espaço em que se move. (...) O radicante pode, sem nenhum prejuízo, romper com as suas raízes primeiras e reaclimatar-se: não existe origem única, existem enraizamentos sucessivos, simultâneos ou cruzados.' (BOURRIAUD, 2011, pp. 49-50)

Assim se comporta a imagem na Composição Visual Cénica. Não se pretende o ancoramento de um suporte mas a sua qualidade visual. De acordo com Warburg, trabalhar sobre as imagens significa trabalhar o cruzamento entre corpóreo e incorpóreo, mas também entre individual e colectivo⁸³ e, assim como a hera se deixa enraizar e desenraizar sucessiva e/ou simultaneamente, também a imagem na CVC, pelo carácter efémero e corpóreo/incorpóreo do próprio suporte que a acolhe, se permite enraizar e desenraizar na ambígua relação que estabelece com o sujeito observador. Entre sujeito e objecto, imago e intelecto, a CVC vai-se mutando sucessivamente, pelas formas que a estimulam, de acordo com a imaginação.

⁸³ Cf. AGAMBEN, Giorgio (2004). *Nymphae*. p. 66

CONCLUSÃO

Não é obra (*ergon*) nem fora da obra (*hors dramático'oeuvre*) nem dentro nem fora [...] ele [*subjectile*] desconcerta qualquer oposição, mas não permanece indeterminado e *origina* a obra.
Ele não está mais meramente em volta da obra [...] ele coloca no lugar [...] as instâncias da moldura, do título, da assinatura, da legenda, etc.
Derrida

Podemos depreender, pela maneira como a questão de investigação foi colocada, que a intenção era traçar pelo menos uma hipótese de cruzamento entre os campos do design da imagem e do teatro e entender como o primeiro podia contribuir para o processo de criação cénica.

Estipular uma circunscrição face a uma pergunta⁸⁴ de índole tão abrangente foi algo que se revelou, desde o início, estritamente necessário. A proposta, de natureza projectual, era criar um espectáculo e perceber de que forma o design da imagem poderia contribuir para isso. Pensando que o objectivo – *latu sensu* – da produção do design e do teatro é traduzir uma ideia em objecto comunicável, a ideia de *forma* apresentou-se como reflexão incontornável.

Definir esta premissa incitou a investigação sobre a natureza de cada uma destas manifestações e a busca por semelhanças permitiu identificar, também, várias dissemelhanças.

Deparamo-nos com terrenos amplos sobre os quais foram desenvolvidas inúmeras investigações com pontos de vista díspares. No design, fruto da história recente, encontramos uma exaustiva busca de sentido da própria matéria, com questões

⁸⁴ Pergunta que se nos colocou e que conduziu este estudo: “Como pode o *Design da Imagem* contribuir para uma *Composição Visual Cénica*?”

de ordem epistemológica ou de taxinomia. No teatro, território no qual se teceram variadíssimas teorias, fruto da longevidade que a prática já apresenta, optamos por nos cingir ao estudo do teatro contemporâneo, a partir da segunda metade século XX, de maneira a não nos distanciarmos demasiado da questão e do objectivo da criação e produção de teatro *hoje*.

Enquanto metodologia projectual, o design incitou a busca por uma forma de organização do pensamento sobre a criação cénica. Por sua vez, a criação cénica, de natureza mais poética que pragmática, instigou a busca por uma metodologia que pudesse dar conta do carácter experimental e artístico de um território que queríamos manter indeterminado. Ao perceber a dificuldade em encontrar uma via única para o que poderia ser uma metodologia *do* e *para* o design da imagem, concluímos que a ideia de *metáporo* era viável no nosso caso e que poderia ser vantajoso para o entendimento do próprio processo – não só para a fase de planeamento e construção da CVC como para a possibilidade de alterar a composição *in situ*, característica específica da prática performática. Constatamos que para que o estudo sobre o design pudesse ser uma mais-valia, teríamos que o aproximar e relacionar com o terreno com o qual estava a ser justaposto, dando espaço à contaminação mútua.

Entendemos que tanto o design como o teatro visam a relação e a comunicação entre o produto e o seu utilizador – no nosso caso a CVC enquanto produto e o espectador enquanto utilizador – e isso permitiu-nos identificar a grande dissemelhança – o *tempo*. O carácter temporal no qual a CVC acontece e se dá a ver revelou a sua predominância factual e não objectual. Por conseguinte a *in-formação* foi tratada na qualidade de comunicação e fenómeno e não na de palpabilidade. O mesmo poderia ser defendido pela prática do design gráfico ou pelo design de interacção mas, no teatro, a forma dá-se no tempo e através da apreensão do utilizador no momento da sua ocorrência. Ciro Marcondes Filho propõe uma hipótese que nos parece esclarecer este ponto:

Os fatos têm seu *instante oportuno* pelo encontro accidental de todas as causas favoráveis. É o jogo casual indeterminado de vetores que acidentalmente chegam a um

plenum temporal. Não há repetição, as coisas acontecem somente uma vez, não há reconstrução nem recuperação. (2010, p. 92)

A forma que encontramos não é uma forma estática nem totalmente previsível. É antes um processo dialético que não só articula um certo número de elementos como soma uma série de outros que, para além de imprevistos, nos são desconhecidos e/ou vedados e que dependem, mais do que do planeamento e da gestão do autor e do *performer*, da utilização que o espectador faça da montagem proposta. Como já constatamos anteriormente, na CVC existe a tentativa de criar uma forma dinâmica que, através do processo de codificação de experiência, permite ao espectador fazer parte do processo de construção.⁸⁵

Não podemos tratar a CVC através de uma metodologia rígida mas sim com a consciência de que a composição se faz, também, enquanto ela acontece. A somar que a *in-formação* responde a uma lógica própria, fruto do processo autónomo e independente, cujo código o espectador só conhece no momento em que a CVC acontece.⁸⁶

Considerando o espectador como interveniente da forma e simultaneamente como dado plural e ambíguo, afirmamos que a produção da forma continua *durante* e *após* o momento em que é apreendida. Se inicialmente nos cingimos ao facto de que ambas as práticas tinham como objectivo traduzir uma ideia em imagem, ao longo do estudo inferimos que, no caso da CVC, tínhamos como objectivo pensar e criar uma forma mas não com o intuito de a cristalizar. Concluimos que a imagem, de carácter

⁸⁵ Tal como encontramos na sugestão de Jaques Rancière no seu livro *O Espectador Emancipado*: “Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da «história» e dela fazerem a sua própria história.” (2010, p. 35)

⁸⁶ A este respeito, Lehmann acrescenta: “Tudo aqui depende de *não se compreender tudo à primeira*. A percepção deve, sobretudo, permanecer receptiva a conexões, correspondências e chaves nos lugares mais inesperados; são elas que fazem incidir uma luz inteiramente nova no que foi dito antes. Deste modo, a significação permanece, por princípio, diferida. O acessório e o não significativo são exactamente registados precisamente porque podem, na sua não-significação imediata, tornar-se significantes para o discurso da análise. De modo idêntico, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a processar instantaneamente o que percebe, mas antes a adiar a produção de sentido, armazenando as impressões sensoriais com «atenção equiflutuante».” (2018, p. 216)

paradoxalmente imanente e emancipatório, depende da CVC para se dar a ver, sendo esta, também, a garantia que se possa transformar, desdobrar ou multiplicar em informação que não depende do autor mas do utilizador.

É disto que trata a CVC, da criação e da montagem de imagens cénicas que se traduzem numa forma passível de ser percepcionada e lida, não num sentido unívoco mas com a exigência de uma percepção aberta e fragmentada.

Após o entendimento de que não há interesse na busca de uma unanimidade no que toca à recepção e utilização por parte do espectador, concluímos que dois dos objectivos da proposta de composição/montagem foram, claramente, afastarmo-nos da ideia de síntese e gerar sintoma através dos intervalos.

O design da imagem contribuiu sobretudo para a reflexão e para a maior consciência do processo de criação e construção imagética *a priori* e *in actu*. Como referimos no primeiro capítulo – *o design como metáporo* – o foco da investigação era o pensamento sobre o design para através dele se compor uma forma passível de observação e análise. Colocar em perspectiva o design e o teatro foi, portanto, de extrema importância para pensar a construção de *Uma faca na mão, uma lira na outra*.

Neste processo, concomitantemente investigativo e criativo, conciliamos teoria e prática, numa abordagem envolvida, situada e implicada, admitindo o design na sua “qualidade de representação e de percepção activa”⁸⁷. As decisões tomadas durante o processo de construção de *Uma faca na mão, uma lira na outra* foram sustentadas por uma prática reflexiva *da e na* situação.

Foi o encontro destes dois campos do conhecimento que nos permitiu formular as hipóteses desenvolvidas e, a partir delas, criar e formalizar uma possibilidade que até então não existia.

⁸⁷ MOURA, 2012, p. 74

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio – **A potência do pensamento**. 1ªed. Lisboa: Relógio D'Água, 2013. ISBN 978-989-641-248-7.

AGAMBEN, Giorgio – Nymphae. **Aut Aut**. Milão. Nº 321-322 (2004). p. 53-67.

ARASSE, Daniel – **Não se vê nada**. 1ªed. Lisboa: KKYM, 2014. ISBN 978-989-98924-3-9.

ARNHEIM, Rudolph – **Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da Visão Criadora**. 1ªed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1980.

BENJAMIN, Walter – **O Anjo da História**. 1ªed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017. ISBN 978-972-37-1361-9

BECCARI, Marcos – **Articulação simbólica: Uma abordagem junguiana aplicada à Filosofia do Design**. Paraná: Universidade Federal do Panamá, 2012. Tese de Mestrado.

BEHRENS, Roy R. – Art, Design and Gestalt Theory. **Leonardo**. Vol.31. Nº4 (1998). pp. 299-303.

BOURRIAUD, Nicolas – **Radicante**. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. ISBN 8580630134

CROSS, Nigel – From a Design Science to a Design Discipline: Understanding Designerly Ways of Knowing and Thinking. In MICHEL, Ralf - **Design Research Now: Essays and Selected Projects**. Basileia: Birkhauser, 2007. pp. 41-54.

DELEUZE, Gilles – **A imagem-tempo**. 1ªed. Lisboa: Documenta, 2015. ISBN 978-989-8566-98-0.

DIDI-HUBERMAN, Georges – **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. 1ªed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. ISBN 978-85-7866-079-6.

DIDI-HUBERMAN, Georges – **O que vemos, o que nos olha**. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2010. ISBN 978-85-7326-113-4.

DIJKHUIS, Judith; DORST, Kees – Comparing Paradigms for Describing Design Activity. In **Design Studies**. Vol.16. Nº2 (1995). pp. 261-274.

EISENSTEIN, Sierguéi – O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In CAMPOS, Haroldo – **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 4ªed. São Paulo: EdUSP, 2000. ISBN 85-314-0170-4. pp. 149-166.

FILHO, Ciro Marcondes – **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: nova teoria da comunicação III: tomo V**. 1ªed. São Paulo: Paulus, 2010. ISBN 978-85-349-3252-3.

JONAS, Wolfgang – Design Research and its Meaning to the Methodological Development of the Discipline. In MICHEL, Ralf - **Design Research Now: Essays and Selected Projects**. Basileia: Birkhauser, 2007. pp. 187-206.

LEHMANN, Hans-Thies – **Teatro Pós-Dramático**. 1ªed. Lisboa: Orfeu Negro, 2018. ISBN 978-989-8327-80-2.

LOVE, Terence – Constructing a coherent cross-disciplinary body of theory about designing and designs: some philosophical issues. **Design Studies**. Nº23 (2002). pp. 345-361.

MICHAUD, Philippe-Alain – **Aby Warburg e a imagem em movimento**. 1ªed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. ISBN 978-85-7866-077-2.

MOURA, Catarina – **Signo, desenho e desígnio. Para uma semiótica do design**. Covilhã: Faculdade da Beira Interior, 2012. Tese de Doutoramento.

NANCY, Jean-Luc – Imagem, *mímesis* & *methéxis*. In Alloa Emmanuel org. **Pensar a Imagem**. 1ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. ISBN 978-85-8217-618-4. p. 55-201.

PIMENTA, Alberto – **A metáfora sinistra**. 1ªed. Lisboa: Quimera, 1989. ISBN 972-589-006-X.

RANCIÈRE, Jacques – **O espectador emancipado**. 1ªed. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy – Pure Form in Theater. In GEROULD, Daniel. **The Witkiewicz Reader**. Illinois: Northwestern University Press, 1992. ISBN 0-8101-0954-8. pp. 147-152.

WUNENBURGER, Jean-Jacques – **Filosofia delle immagini**. 1ªed. Torino: Einaudi, 1999. ISBN 88-06-15014-6.